VISIT…

А. Шнитке

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОРКЕСТРОВОГО ГОЛОСОВЕДЕНИЯ В СИМФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА

Детальное исследование музыки Д. Шостаковича по отдельным измерениям (гармония — полифония — форма — инструментовка) осложняется из-за необычности техники письма. Подчас бывает трудно и даже невозможно определить склад музыки — гомофонный, гармонический, полифонический или смешанный он, — настолько

непривычно голосоведение (неожиданно возникающие и исчезающие октавные параллелизмы, смешение различных функций в одном голосе, непоследовательность в интонационной наполненности голосов). Нагляднее всего это проявилось в ранних сочинениях композитора (таких, как II и IV симфонии), но и сравнительно недавно созданные произведения (X симфония, концерт для скрипки с оркестром) возникли на основе той же техники голосоведения.

Случайны ли подобные нарушения традиционных норм многоголосия или они органичны? Как они влияют на темброво динамический план произведения, на его форму ' Л может быть, наоборот, она сами являются результатом иного отношения к форме?

Изучение партитур композитора убеждает в том, что все эти приемы необходимы и принципиально важны, так как благодаря им расширяются выразительные возможности оркестра, в частности его темброво-динампческие ресурсы. Если же систематизировать то повое, что внес Д. Шостакович в технику оркестрового многоголосия, то существеннее всего окажутся следующие черты:

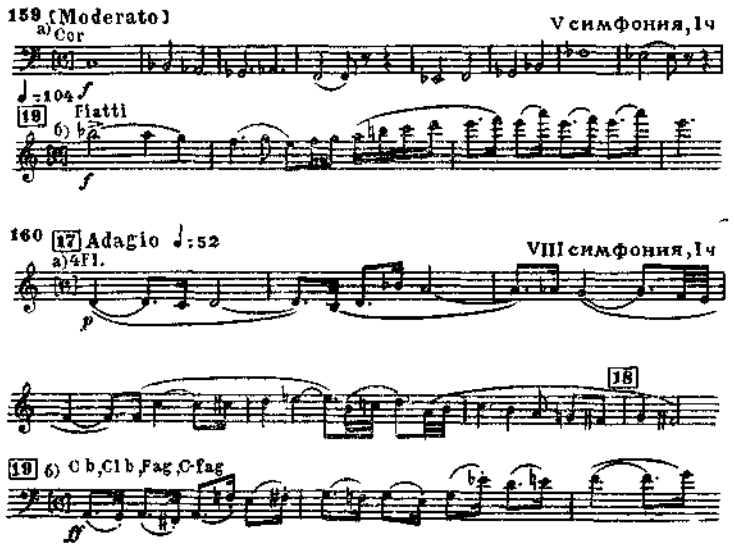
а) своеобразная трактовка традиционных полифонических форм в зависимости от конкретных обстоятельств — тембрового замысла, фактуры, индивидуальных особенностей инструментов и т. д.;

б) возрождение гетерофонии на новой основе;

в) принцип переменной функциональности, при котором один и тот же голос па небольшом отрезке формы, без каданса и цезуры, то есть без синтаксической грани, меняет свою функцию (например, превращается из темы в контрапункт или фигурацию).

Полифонические эпизоды

Используя традиционные полифонические формы, Д. Шостакович подчас трактует их очень своеобразно. В классически четком виде они встречаются у него сравнительно редко (пассакалии в VIII симфонии и скрипичном концерте, фуга в XI симфонии). Чаще всего они выступают в конспективно-условном плане. Так, разработки первых частей V и VIII симфоний (сонатные Allegro которых фактически являются двумя воплощениями одной структурной модели) начинаются одинаково — в обоих случаях это «условное» fugato, в котором после «вождя» и «спутника» третий голос вступает уже с ритмически ускоренным, «сжатым» вариантом темы (V симфония — [17] — [19], VIII симфония — [17] — [19]):



Иногда контуры замаскированного fugato угадываются и в сонатных экспозициях, например в первой части VI симфонии 4 — 12. Хотя здесь преобладает ли неарно-гармонический склад, все же благодаря обилию вступлении темы (каждый раз в новом тембре) явно ощущается, что внутренняя «модель» этого раздела — fugato.

Разработки первых частей в VIII и V симфониях имеют еще нечто общее — двойной канон незадолго до репризы. В том и другом случае оркестровые группы функционально индивидуализированы: медные (Proposta I и Risposta I) интонируют напряженную тему— «возглас», деревянные духовые и струнные (Proposta II и Rispo sta II) исполняют полифоническую фигурацию, осуществ-

ляя тем самым полифонизацию декоративных элементов фактуры (V симфония — |32| — |35|, VIII симфония — |23|).

Стремление наполнить тематическим смыслом второстепенные, декоративные голоса фактуры наблюдается в произведениях ряда композиторов (от Бетховена и Брамса до Прокофьева и Шёнберга). В творчестве Д. Шостаковича, вообще стремящегося к экономности и концентрированности фактуры, декоративные «пласты» часто строятся на полифонически-имитационной основе. Во II симфонии (48) встречается эпизод, где декоративный «пласт» изложен в виде тринадцатиголосного двойного канона (первая «тема» — хроматическая гамма шестнадцатыми — имеет 9 вступлений, вторая — то же самое восьмыми — проводится 4 раза) [1].

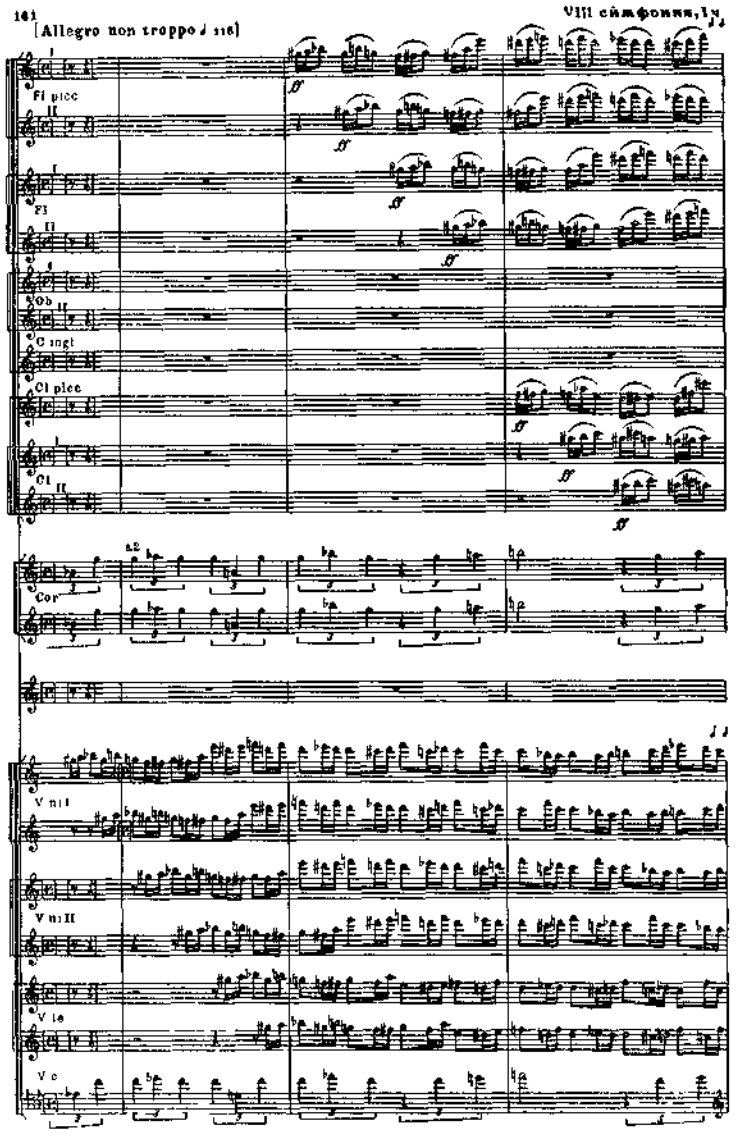
Аналогичный эпизод встречается в VIII симфонии (|28|). Здесь декоративный фон также представляет собой тринадцатиголосный канон, но на этот раз уже на одну, достаточно индивидуальную тему (см. пример 161).

Совершенно необычно задумано fugato в разработке первой части IV симфонии — здесь полифония служит достижению специфического темброво-динамического эффекта. В этом «поющем вихре» самый тембр струнных настолько преобладает над звуковысотной, интонационной стороной, что нет надобности в точном проведении темы в каждом из четырех голосов. Важнее услышать само вступление нового голоса, а не тему (которая каждый раз варьируется, хотя контуры ее «прослушиваются» отчетливо).

В этом случае полифоническое и оркестровое начала неразрывно связаны и взаимно обусловлены: вряд ли «прозвучало» бы подобное fugato у духовых. Здесь учтена одна особенность струнных — когда они играют «партией», в унисон (особенно в быстром темпе), то их линия как бы утолщается, смазывается из-за неизбежных даже в самом

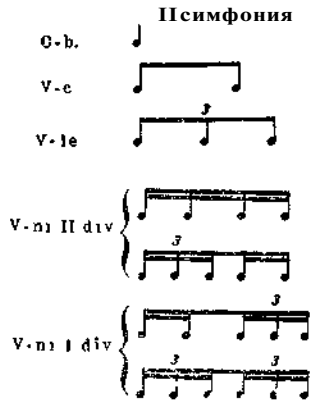
[1] См. пример 138 к статье Э. Денисова «Об оркестровке Д. Шостаковича».

161 [Allegro non troppo ♩ 116] VIII симфония, I ч.



идеальном оркестре мельчайших интонационных расхождений между отдельными исполнителями. Поэтому и пассажи в струнной группе звучат энергичнее, чем, скажем, в группе деревянных духовых (хотя акустически последние сильнее), — возникает ощущение катящейся в одном направлении лавины, силы одновременно и хаотической и организованной.

Из эпизодов quasi fugato необходимо еще упомянуть два отрывка из II симфонии (с начала до [12] и [30]—[47]). Первый основан на последовательном вступлении семи голосов струпной группы. При этом каждый голос излагает некую условную, равномерно ползущую «тему» в новом интонационном и (главным образом) ритмическом варианте — каждое последующее проведение строится из более мелких длительностей. В итоге образуется семиступенная шкапа ритмической активизации:



С момента вступления последнего голоса ([5]) все семь голосов начинают вращаться по трехтактовому остинатному кругу, «поверх» которого интонируется тема трубы, поддержанная аккордами тромбонов1.

Этот эпизод замечателен той последовательностью, с которой здесь проводится идея самостоятельности голосов. Мало того, что они все отличаются друг от друга интонационно и ритмически, — автор добивается также и полиметрии (хотя номинально это 4/4) при помощи лиг различной продолжительности, начинающихся на разных долях такта.

Но вершиной тотальной полифоничности этого произведения несомненно является тринадцатиголосное «атематическое» fugato (каждый голос вступает с самостоятельной линией). Вряд ли овсе смогут определить на слух хотя бы моменты вступления последних 5—6 голосов, не говоря уж об отчетливом «прослушивании» отдельных линий. По-видимому, автор прежде всего намеревался создать эффект стихийно-динамического нарастания (II симфония — [31]—[147]; см. пример 162).

Возникающие в вышеупомянутых эпизодах по вертикали многозвучия (доходящие до одновременного звучания всего хроматического звукоряда) вряд ли дают право говорить о диссонансах или консонансах — это скорее всего вибрирующие гармонии-тембры, а точнее — полифонотембры. Можно сказать, что здесь полифония в крайней своей гипертрофии сама себя уничтожает, превращаясь в гетерофонию.

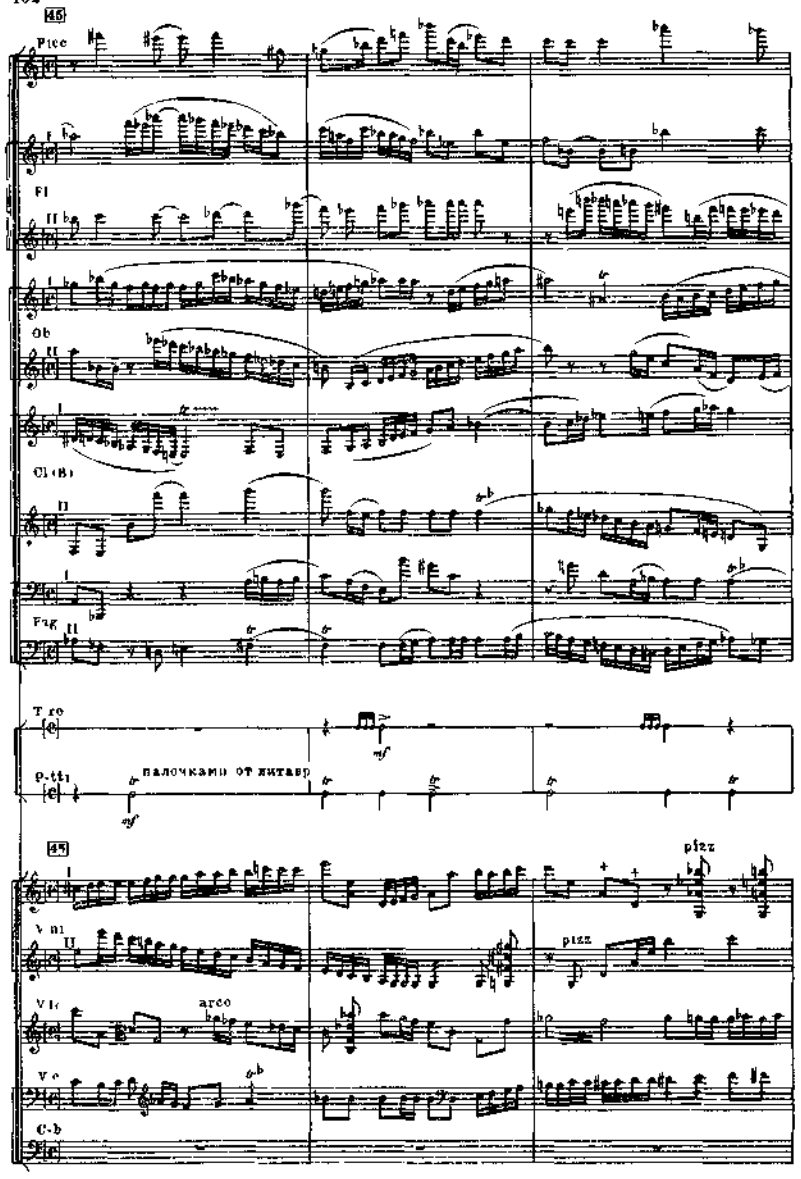
Гетерофоняя

«... Гетерофония — разноголосие, наложение рисунка "на фон без особого приурочения их друг к другу... » 1. Это наложение неприуроченных линий приводит к двум противоположным следствиям — крайнему диссонированию и крайнему консонированию (то есть унисонам и октавам).

В симфонических произведениях Д. Шостаковича гетерофония встречается и как основа ткани и как эпизодический элемент в фактуре иного склада —

[1] См пример 133 к статье Э. Денисова.

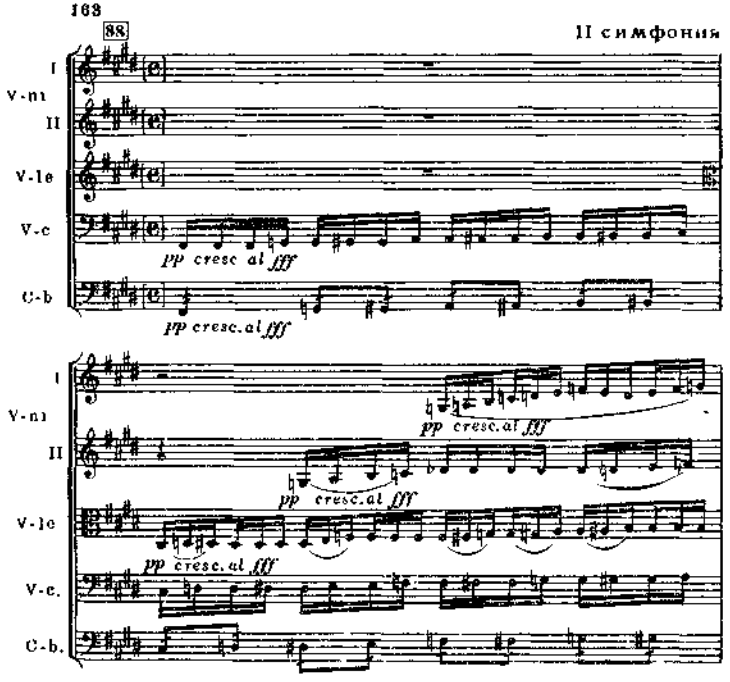
'В Каратыгин 7 и концерт Зилоти Газета «Речь» от 18 (31) января 1916 г

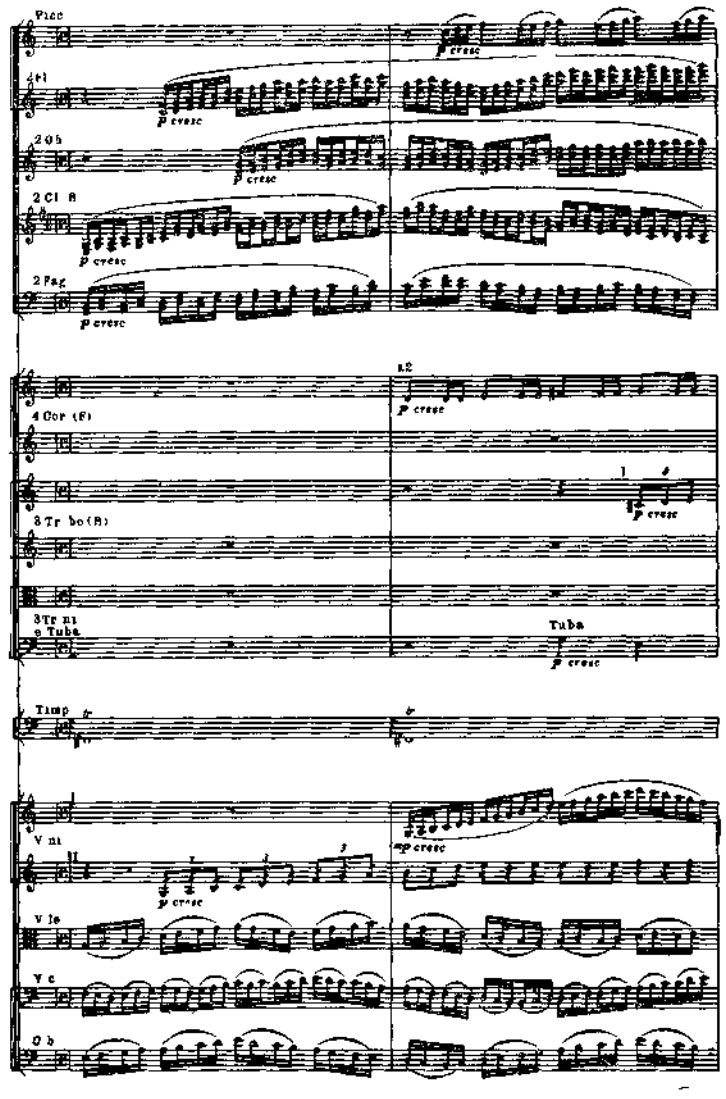


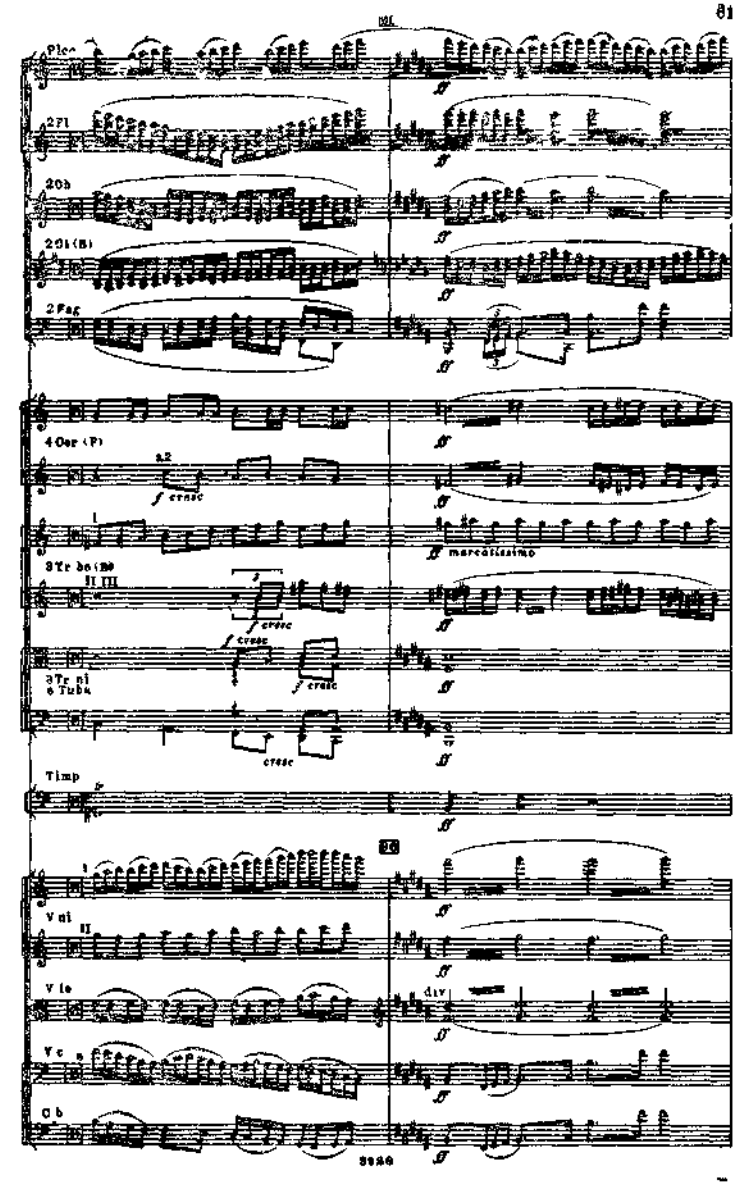
гомофонно-гармонической или полифонической (вследствие чего возникает явление функциональной переменности).

Для первого случая наиболее типичны всевозможные фигурациоино-декоративные приемы, аналогичные вышеупомянутым (Но не полифонические по основе). Здесь прежде всего нужно отметить любимый композитором эффект «всплеска» фигурации деревянных духовых и струнных, при котором каждый инструмент играет свой пассаж. Впервые это встречается во II симфонии, где декоративные поиски автора проявились ярче всего 26, 80, 83, 87, 88, 89, 93, 95, 96.

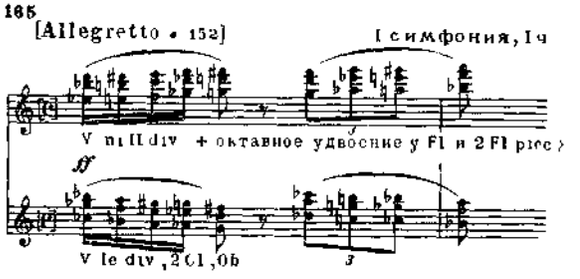
В этих примерах «всплеск» встречается в двух вариантах — хроматическом и диатоническом (в зависимости от интонационной основы функциональных голосов):




Picc
2 Fl
2 Ob
2 Cl B
2 Fag
4 Cor (F)
a2
3 Tr bo (B)
3 Tr ni
e Tuba
Tuba
Timp
V ni
V la
V c
C b

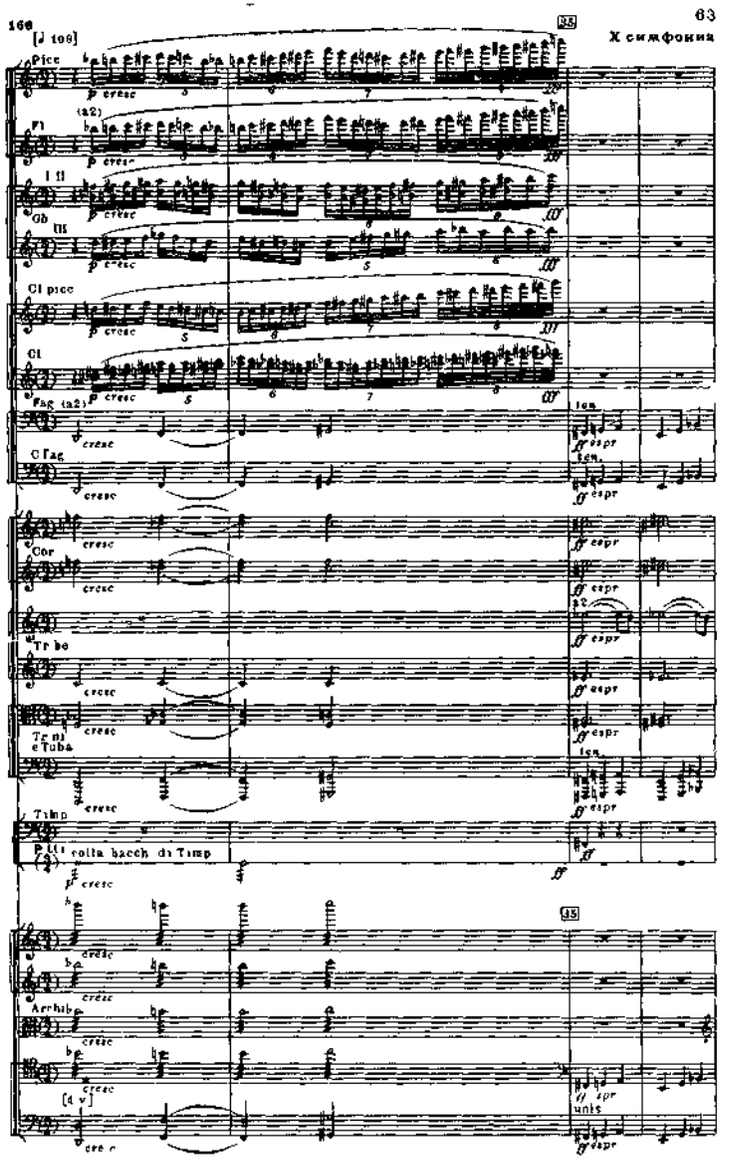

Picc
2 Fl
2 Ob
2 Cl (B)
2 Fag
4 Cor (F)
a2
3 Tr bo (B)
3 Tr ni
e Tuba
Timp
V ni
V la
V c
C b

Так же как и в ранее приведенных примерах, здесь возникает новое качество звучания — за счет количества линий достигается новый тембр. Несомненно, что этот прием у Д. Шостаковича не случаен — очевидна прямая его преемственность от Стравинского («Петрушка») к Римскому-Корсакову («Шехеразада»). Д. Шостакович воспользовался им еще в I симфония (первая часть — |29|, вторая — |4|, четвертая — |11|, |32|), но там все голоса играют в одном ритме, и их можно воспринимать как быстрое последование хотя и диссонирующих, но все же аккордов:

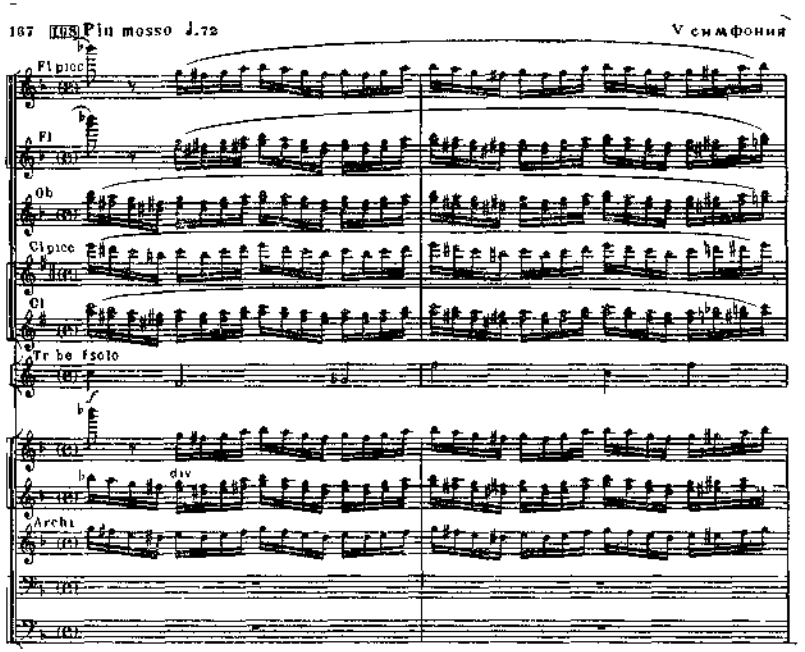


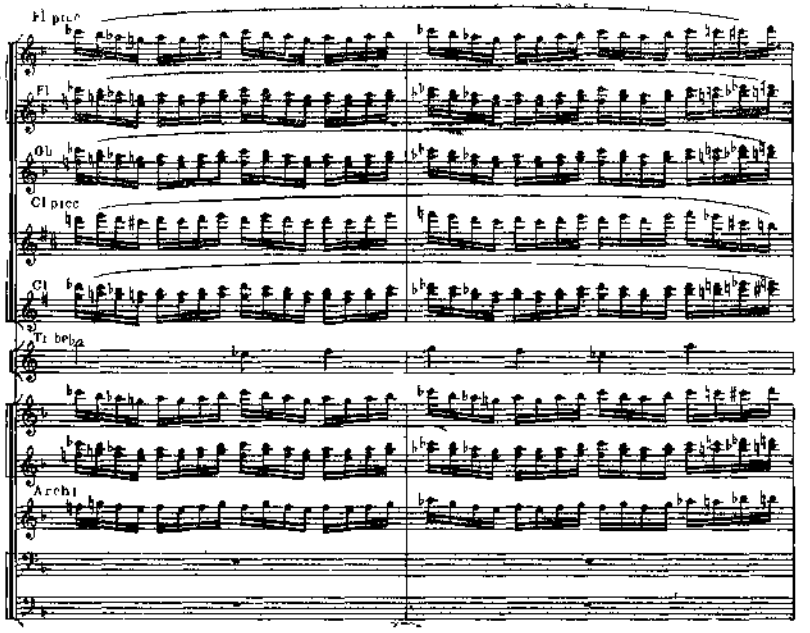
Во II симфонии композитор нашел более оригинальное решение — отныне все пассажи ритмически самостоятельны, и этим подчеркивается невозможность установить контроль над вертикалью.

В дальнейшем такие «всплески» встречаются довольно часто — см. симфонии: III (|101|), V (|23|, |24|), VII (|49|, |50|), VIII (|23|, |24|, |58|, |159|). Этот экспрессивный звуковой «жест» особенно ярко впечатляет в X симфонии (один такт до |35|), где устремляющиеся вверх пассажи «повисают» без ритмического разрешения в сильную долю:



Гетерофонический склад обнаруживается также в тех эпизодах, где на декоративно-фигурационном фоне интонируется тема. При этом фон я тема в той или иной мере автономны в гармоническом отношении. Возникающие между функциональными (тема, гармония) и декоративными голосами случайные диссонансы или унисоны на слух не воспринимаются, так как оба «пласта» звучат несколько порознь. Правда, бывают случаи, когда функциональный и деноративный «пласт» абсолютно нескоординированы (П симфония —[5]—[12]), и эпизоды, где опорные точки пассажей (например, сильные доли или крайние ноты) подчинены гармоническому плану темы (V симфония — [108]):



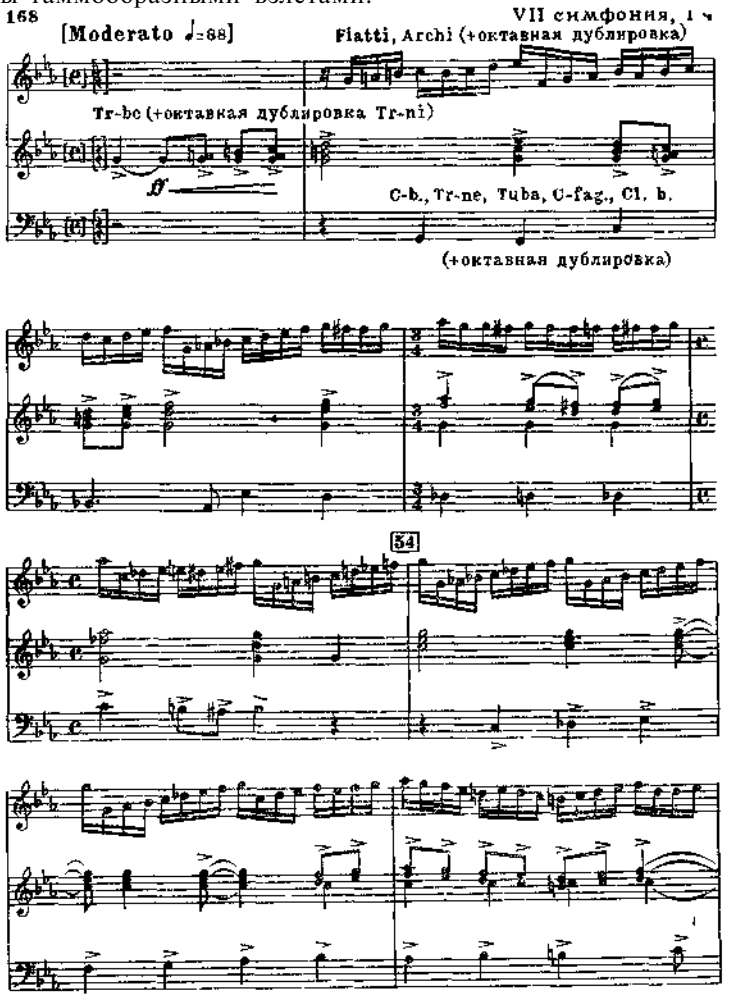


Так же строятся у Д. Шостаковича обычно остинатные эпизоды — сплошь и рядом возникают «несогласования» между тематическими и остинатными голосами (VII симфония — [21] — [45], то есть почти весь «эпизод нашествия», а также скрипичный концерт — [87] — [88]).

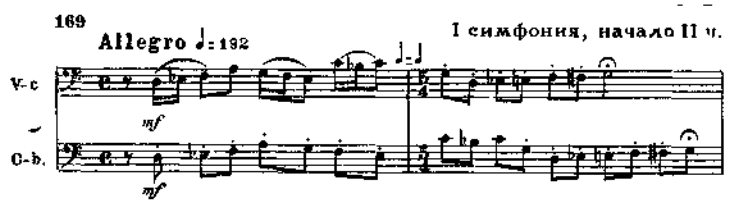
Наконец, встречается у Д. Шостаковича и вполне классический, но все же лежащий вне гармонического контроля прием окружения мелодической линии хроматическими вспомогательными звуками (IX симфония — [53] — [54], [63] — [64]). В этом нет фактически ничего нового по сравнению с аналогичными эффектами, например, у Бетховена (IX симфония, финал, двойная фуга) я Брамса (II симфония, первая часть, побочная партия).

Но самый прием заслуживает внимания, так как является несомненно гетерофоническим в системе классических норм гармонии.

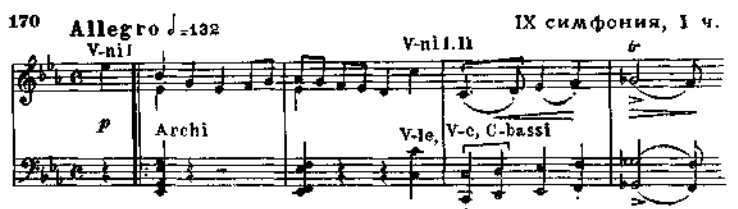
В репризе главной партии первой части VII симфонии ([53] — [54]) фигурация струнных и деревянных духовых; совмещает вариантную дублировку мелодической линии со всевозможными диатоническими и хроматическими вспомогательными, а также вполне независимыми от темы гаммообразными взлетами:



Достаточно оригинален встречающийся у Д. Шостаковича прием одновременного изложения тематической линии в двух вариантах. Такой случай есть в самом начале скерцо I симфонии, а также в начале репризы и в коде (I симфония, вторая часть — |0|, |11|, |221|). Здесь нижний из двух басов постепенно отстает от верхнего, так как он укрупняет ритмический рисунок темы и как бы не в состоянии справиться с встречающимися там шестнадцатыми (а далее — восьмыми). Это несовпадение двух одновременно вступивших басов создает гротесково-комический эффект:

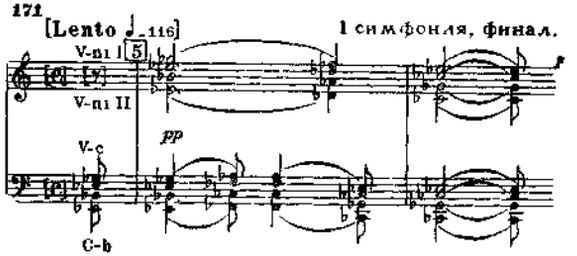


В первой части IX симфонии ([5], [18]) использован родственный прием — в тактах 3 и 6 темы басы, дублирующие тему, играют ритмически упрощенный вариант:



В финале I симфонии ([1], [5]) встречается также эпизод, где звучат одновременно два варианта одной гармонической последовательности:

171 [Lento ♩=116] I симфония, финал.



Во всех этих случаях разбирались примеры явно гетерофожного склада. Гораздо сложнее прием подсобного использования гетерофонии как «разряжающего» элемента в гомофонно-гармонической или полифонической ткани (функциональная переменность).

Функциональная переменность

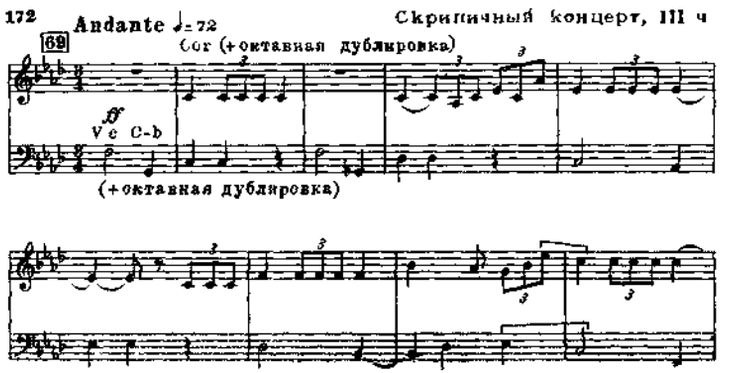
Тут наиболее характерны примеры неожиданного изменения соотношений между голосами — игравшие разное на несколько нот сходятся в октаву или унисон, дублировавнше друг друга инструменты внезапно делятся на две самостоятельные партии. Внешне похожие приемы всегда встречались в оркестровой технике. Но при этом фактурные изменения были связаны с синтаксическими — голос менял свою функцию в момент каданса, на границе периода, предложения, хотя бы четко очерченного мотива. Так было в музыке гомофонно-гармонического склада. При полифоническом складе изменения происходили более гибко, но также были связаны с синтаксическими поворотами, например со вступлением или с умолканием одного из голосов. В классической оркестровой технике партии отдельных инструментов очень гибко меняли свои функции, мгновенно переходя от подчиненной роли к ведущей и наоборот, но это касалось инструментальных партий, а не составляющих фактуру реальных голосов, вторые имели всегда достаточно разграниченные функции. Анализ партитур Д. Шостаковича дает возможность говорить о явлении функциональной переменности внутри построения, без синтаксических граней или изменения количества голосов При этом следует различать два вида функциональной переменности:

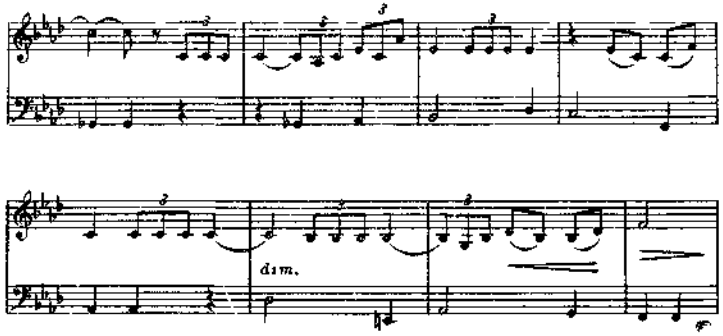
1) более наглядный вариант, при котором функциональные изменения связаны с объединением самостоятельных голосов в параллельные октавы (или унисоны) и наоборот — с отказом от параллелизмов;

2) более сложный случай, когда функциональные изменения не приводят к унисонам, а меняется лишь нагрузка голосов.

Возникающие и исчезающие внутри построений параллельные октавы и унисоны можно найти у Д. Шостаковича в эпизодах линеарного и гармонического склада. Почти всегда, за редким исключением, они не случайны. Появление параллелизмов или, наоборот, отказ от них связаны с началом построения, кульминацией, акцентом, тональным сдвигом, кадансом. Подобное встречается и в технике классической гармонии (например, параллельные и противоположные октавы при разрешении D в T) и в многоголосии русской народной песни (унисонное начало и заключение напева). Но Д. Шостакович развивает эту технику дальше, пользуясь унисонами и октавами очень гибко. Например, вместо того чтобы продублировать мелодическую линию в кульминации новыми инструментами, он сводит в октаву два самостоятельных голоса, ранее игравших разное. Это обеспечивает экономию тембровых средств и увеличивает динамические ресурсы оркестра:

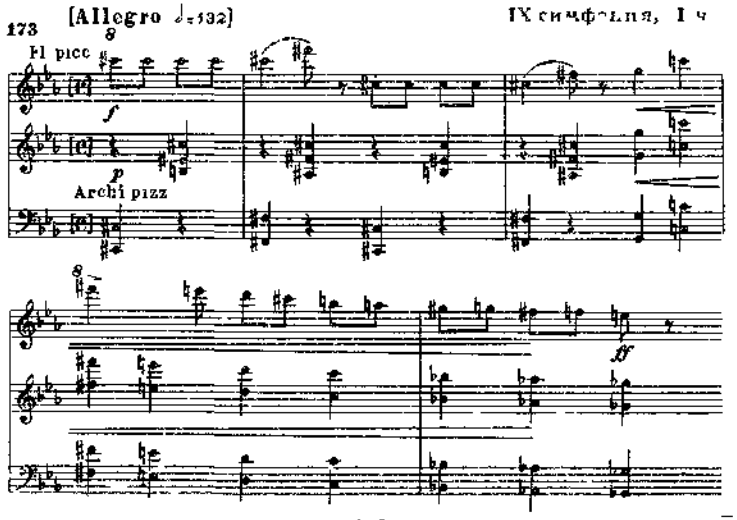
172 Andante ♩=72 Скрипичный концерт, III ч

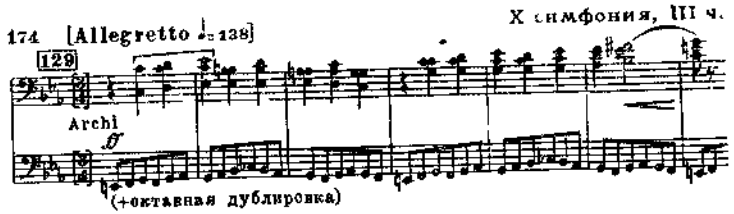




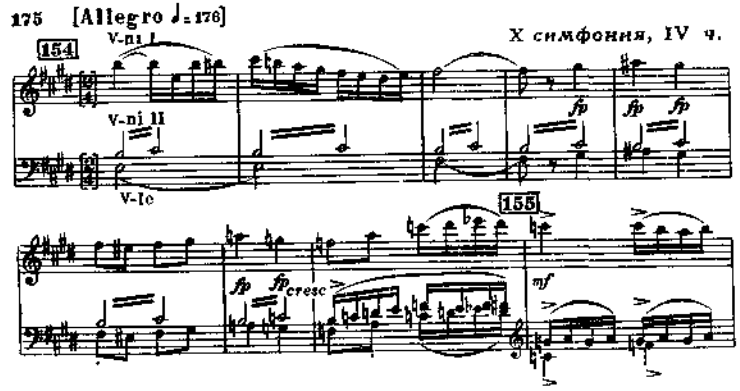
(Скрипичный концерт — 69 — 77 — октавное совпадение темы пассакалии и первого противосложения в кульминационной точке.)

Такой же унисон-акцент можно встретить в первой части IX симфонии (9 — 23 — pizzicato струнных отмечает дублировкой кульминационные звуки мелодии, после которых унисон «расщепляется»), в V ([88], VI ([117]) и X ([129]) симфониях (октавные параллелизмы отмечают вступление повои темы, после чего параллельные голоса делятся на разные партии):

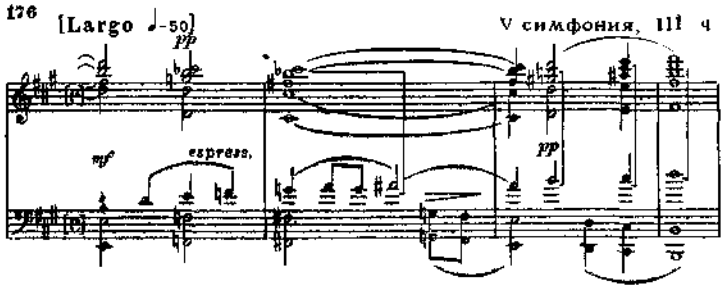


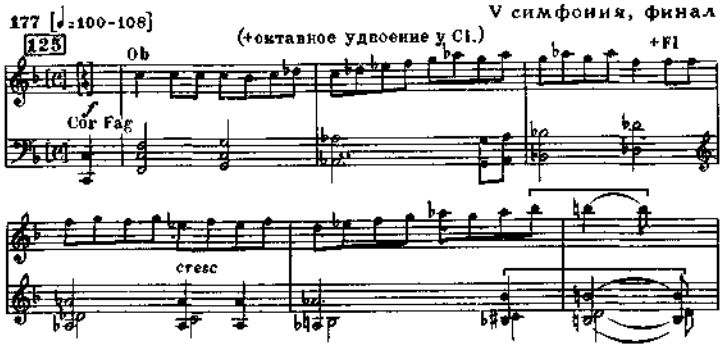


Иногда дублировка выступает в качестве дополняющего средства, компенсирующего интонационный спад: во всех проведениях главной партии финала X симфонии (154 — 163, — 195), там, где тема становится более вялой, вводится октавная ее дублировка доселе самостоятельным басом:

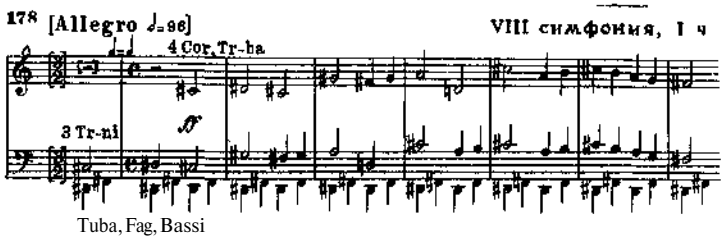


Объединение самостоятельных линий в унисон и октаву, подчеркивающее каданс, встречается несколько раз в IX симфонии! первая часть: начало, |3|, |5), в V симфошии (75| — |76|, |78|, |87| — |88|) В финале V симфонии (|125|) параллельными октавами между двумя до этого самостоятельными и даже контрастными голосами отмечен тональный сдвиг:



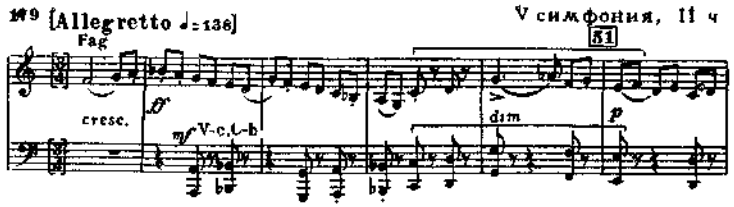


В разработке первой части VIII симфонии обращает на себя внимание канон, приходящий к октавному «унисону» (первая часть — [29] — [30]):

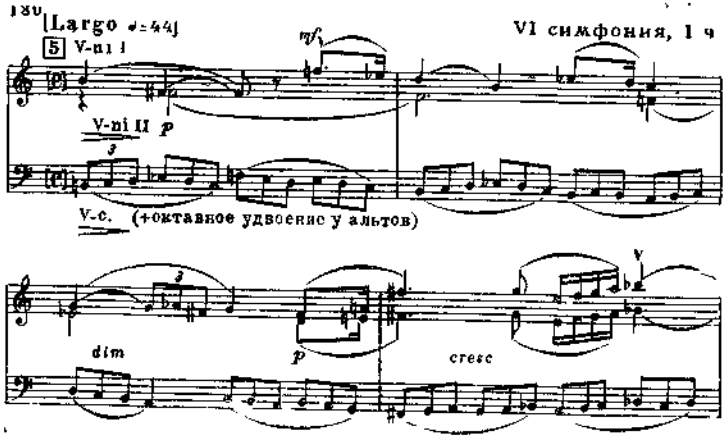


«Слияние» двух поначалу самостоятельных линий типично для оркестрового голосоведения Д. Шостаковича. Приведем еще ряд примеров:

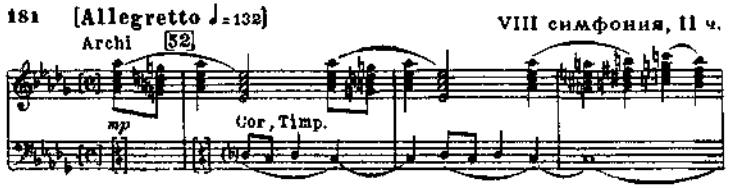
1) комичное сближение двух «встречных» линий в скерцо V симфонии ([50]— [51], [67]):

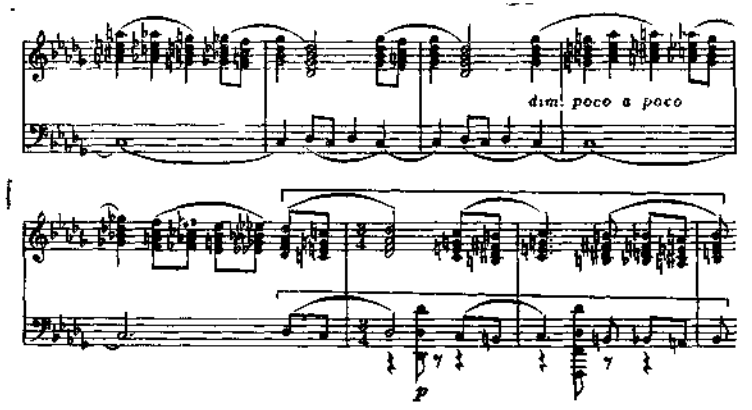


2) постепенная «кристаллизация» октавной дублировки темы из оставленного ею «следа» (VI симфония — [5]):



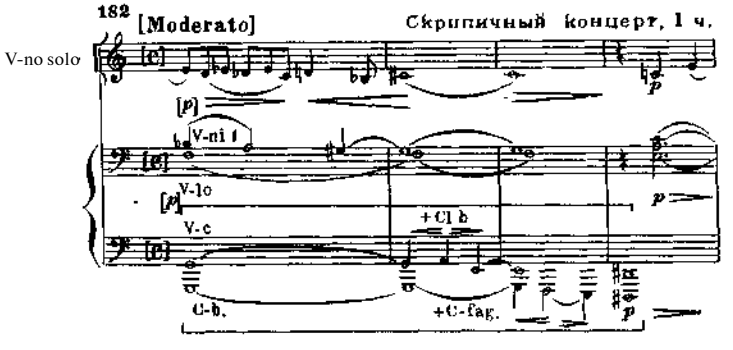
3) настойчивое ostinato валторн я литавр (VIII симфония — [54]), «втягивающее» в себя самостоятельный тематический голос струнных:



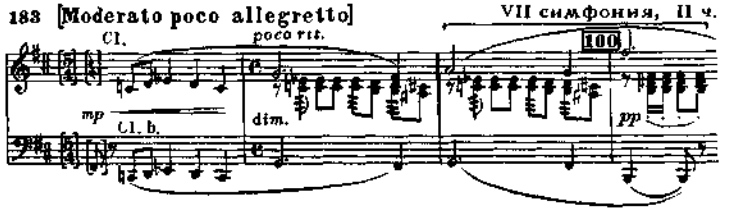


Нередок и противоположный прием — деление унисона на разные голоса. Так могут складываться как декоративные (V симфония — |100|), так и тематические пласты (V симфония— [102], VI симфония—[66]).

Любопытный случай временного «расщепления» октавного баса на два голоса есть в коде первой части скрипичного концерта:

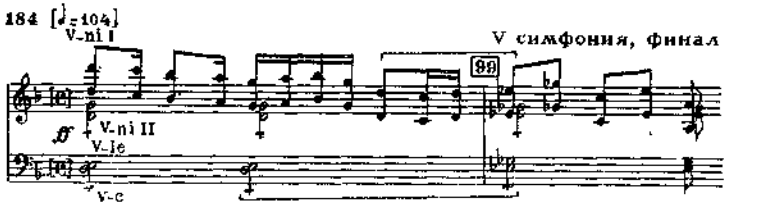


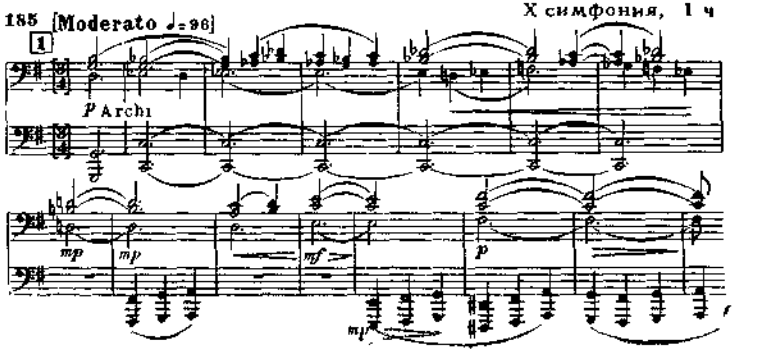
И наконец своеобразный пример «деления» двухоктавного «унисона» в момент каданса (VII симфония — |99|):



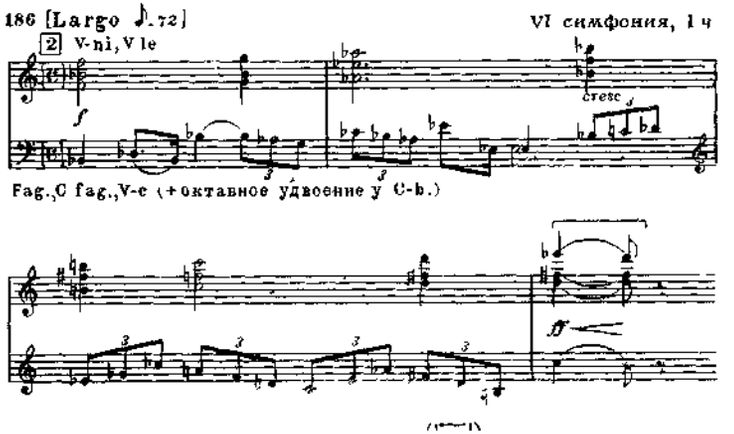
Введение и выключение октавных параллелизмов в гармонии у Д. Шостаковича также почти всегда обосновано. Так, параллельные октавы в крайних голосах могут подчеркивать резкий тональный сдвиг, чаще всего полутоновый (V симфония, один такт до |99|; VIII симфония— |121|).

Параллельные октавы могут также оттенять более важные моменты внутритонального движения (скрипичный концерт — |31| — |32|), придавать интонационную наполненность более инертным голосам (X симфония — |1| — |2|, |50|, |66| — |67|):

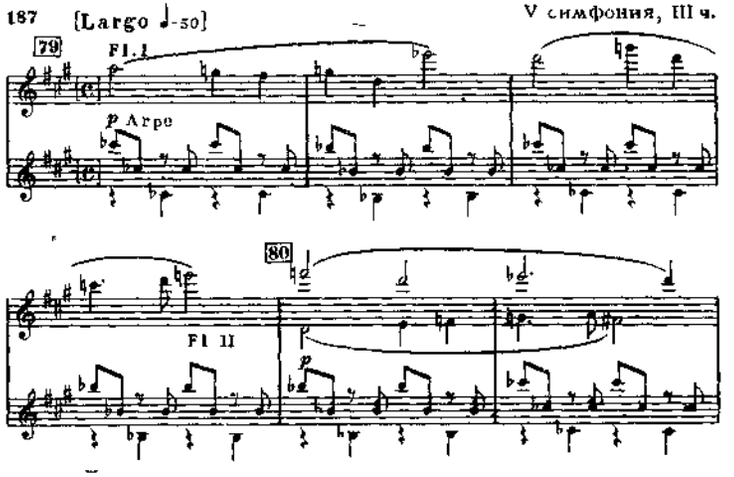


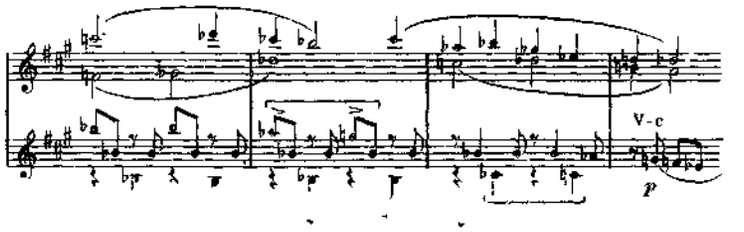


Противоположный прием — отступление от октав для создания выразительного акцента путем полутонового задержания — использован в первой части VI симфонии ([2]):



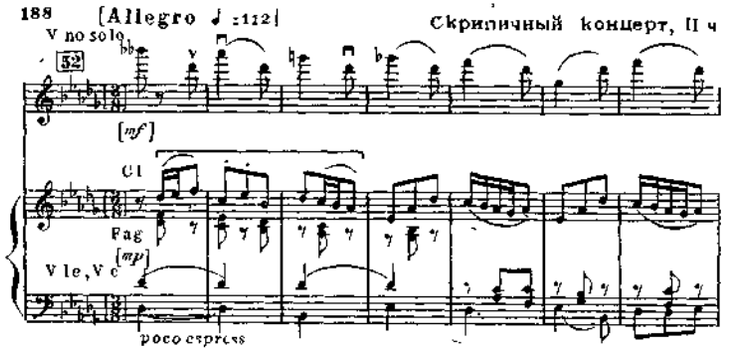
В третьей части V симфонии ([80]) наблюдается случай постепенного обособления голосов, начавших трехоктаиным «унисоном»:





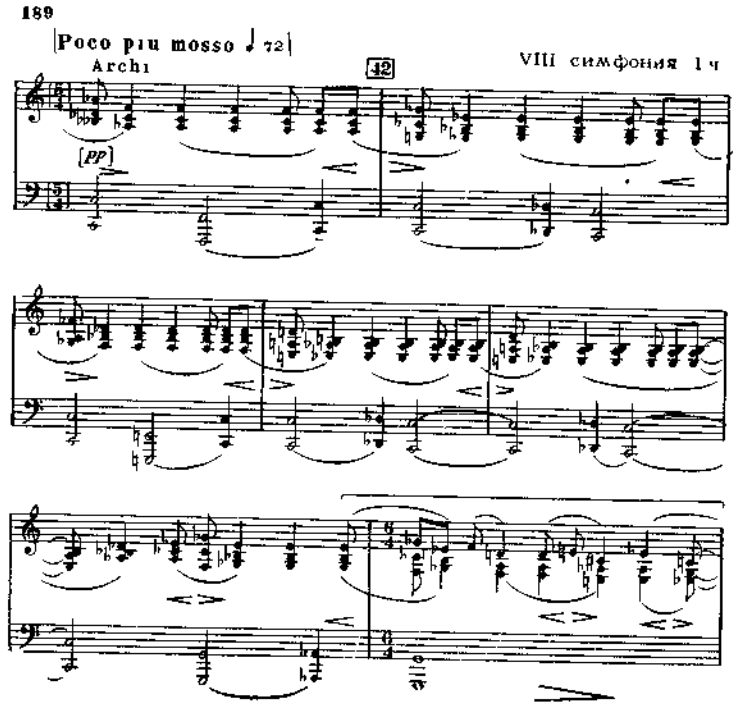
В скерцо скрипичного концерта можно найти несколько более сложный прием «отпочковывания» двух гармонических голосов от темы ([52], [54], [55].

Первые четыре терции — реализация двух скрытых голосов темы, дальше мелодический и гармонические голоса обособляются:

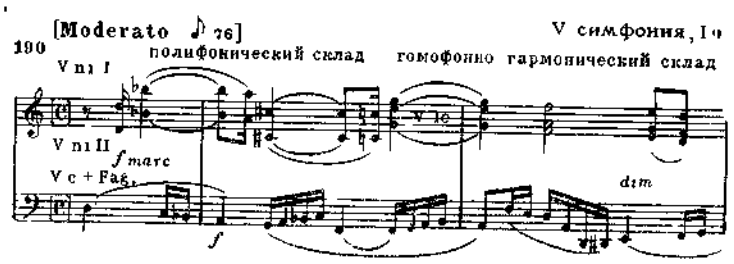


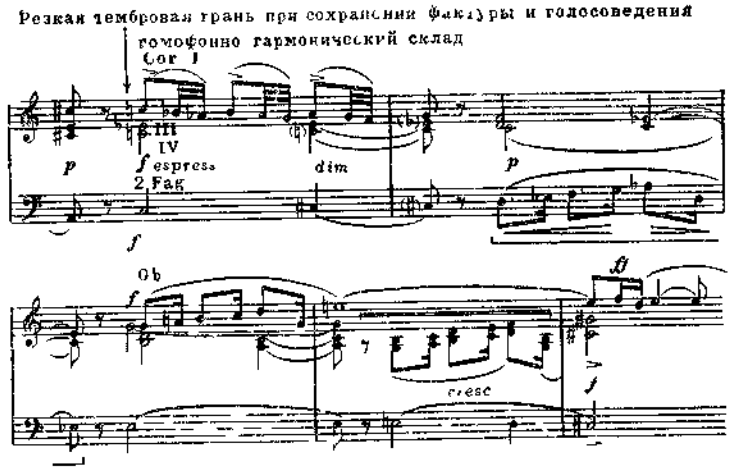
Изменение функциональных соотношений, не приводящее к параллелизмам, собственно говоря, присуще любой мало-мальски живой музыкальной ткани. Поэтому особого внимания заслуживают лишь случаи быстрого перерождения фактуры без синтаксических граней и без увеличения количества реальных голосов:

1) подчиненный голос становится ведущим (VIII симфония — [42]) — здесь верхний голос гармонии постепенно наполняется мелодическим напряжением, басы же, игравшие тему, уходят на второй план:

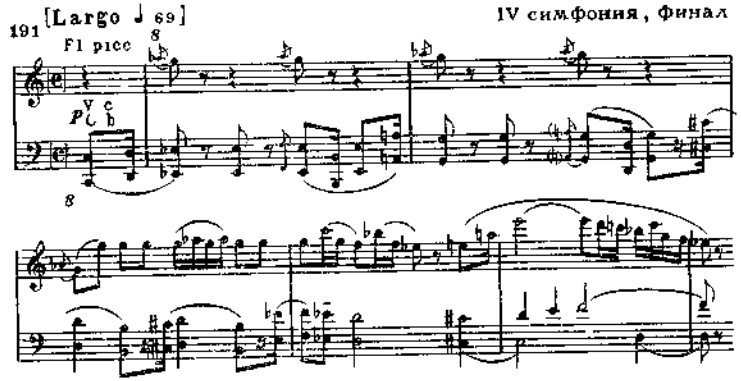


2) гомофонно гармонический склад перерастает в полифонический благодаря «оживающим» голосам гармонии (VIII симфония— [5], [125], V симфония— [6])





3) голоса меняются ролями — тематический голос превращается в контрапунктирующий и наоборот (IV симфония— 156, VIII симфония— 11 — 12, 39).

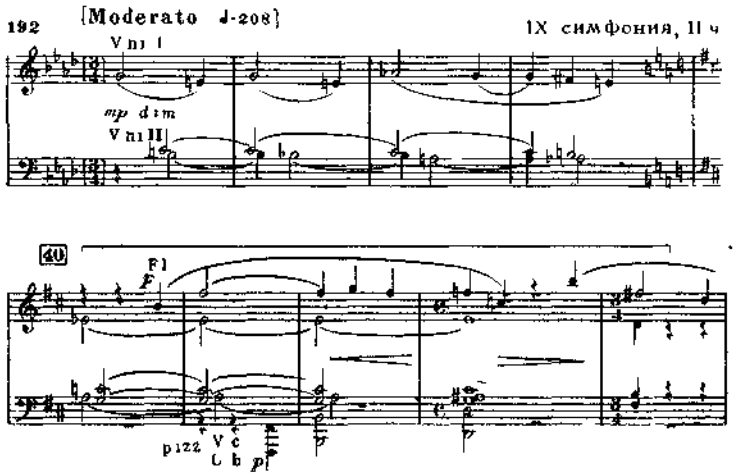


В данном случае можно говорить об особом складе фактуры — линеарно-гармоническом, промежуточном между гармоническим и полифоническим. Достоинства такого рода линеарности в том, что она способна мгновенно перерождаться в гармонию или полифонию без изменения количества голосов. Ей присуща также особая интонаци-

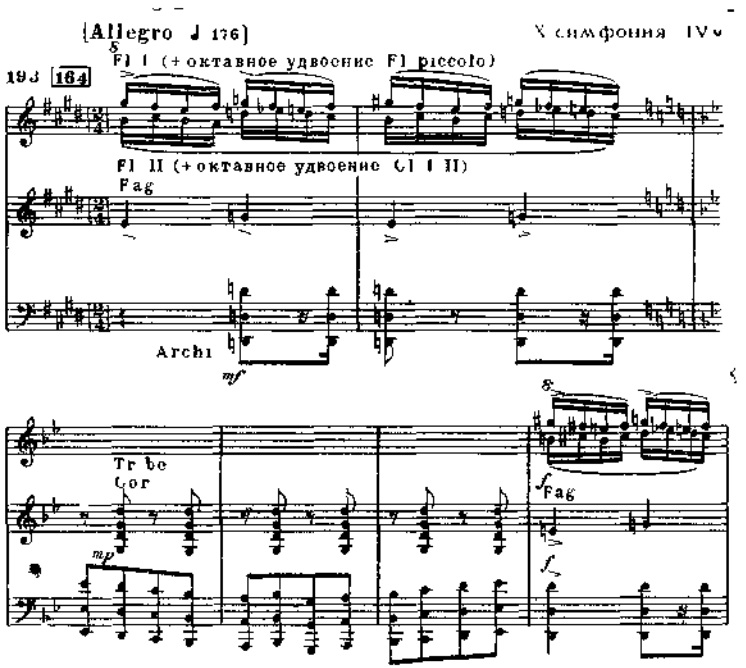
онная и ритмическая комплементарность — как только ведущий голос становится более инертным, немедленно оживает один из подчиненных голосов. Все это позволяет реализовать достаточно сложный фактурно-динамический замысел небольшим количеством реальных голосов (а следовательно, и играющих инструментов).

Как влияет эта техника на музыкальную форму? Она приводит к слитности формы, к ее нерасчленимости, к непрерывности музыкального тока. Границы построении «скрадываются», музыка становится «бескадансовой». Все грани формы замаскированы — трудно отделить не только мотив от мотива, но период от периода и иногда даже экспозицию от разработки. У композитора существует целая система приемов, скрывающих «швы», и они весьма разнообразны:

1) Несовпадение каденсов. Два музыкальных построения соединяются как бы «взахлест», наложением — предыдущее еще не успело закончиться, как на его фоне вступило последующее. Во второй части IX симфонии ([40] флейта вступает с h moll'ной темой при гармонической поддержке басов еще до того, как игравшие перед этим скрипки и альты пришли в новую тональность:



Еще более тонкий прием использован в финале X симфонии ([164])— предвосхищающий будущий g-moll звук d вторгается в E-dur и делает излишней модуляцию (в свою очередь «неизжитый» E-dur еще раз прорывается на один такт в g-moll'e):



В пассакалии из VIII симфонии фактурно-тембровые изменения не совпадают с границами темы, и таким образом снимается неизбежная в вариационной форме структурная «регулярность»

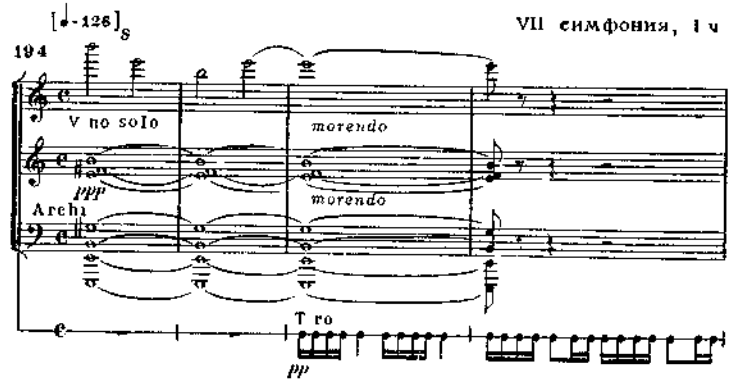
2) Тембровый «мост». Вопреки общепринятому правилу оркестровки — «прятать» характерный тембр до его решительного вступления, — Д. Шостакович намеренно показывает его заранее. Это обусловливает совершенно новую трактовку принципа контрастности.

Сравним два примера — начало разработки в первой части VI симфонии Чайковского и во второй части XI симфонии Шостаковича И там и здесь разработка начинается резким акцентом, вторгающимся в тишину и производящим в обоих случаях ошеломляющее впечатление. Но как различны два оркестровых воплощения сходного замысла! Чайковский обрушивает на угасающий речитатив фагота оглушительное tutti. В симфонии Шостаковича акцент выполнен ударами одного малого барабана, к тому же только что долго тремолировавшего Чайковский поступил хотя и смело, но вполне традиционно — он «приберег» оркестр, его эффект был гарантирован. Шостакович как будто нарушил одно яз основных правил оркестровой драматургии, он «выдал»свои тембровый эффект заранее Но этим он добился слитности всей формы, тембрового «сцепления» между экспозицией и разработкой. Здесь идея симфонизма, непрерывности развития воплотилась исключительно тембровым средством (в то время как обычно о симфонизме говорят прежде всего в связи с тематизмом, тональными соотношениями и т. п.) Возможно, что без такой тембровой «заявки» «эпизод расстрела» выглядел бы излишне иллюстративным и вставным

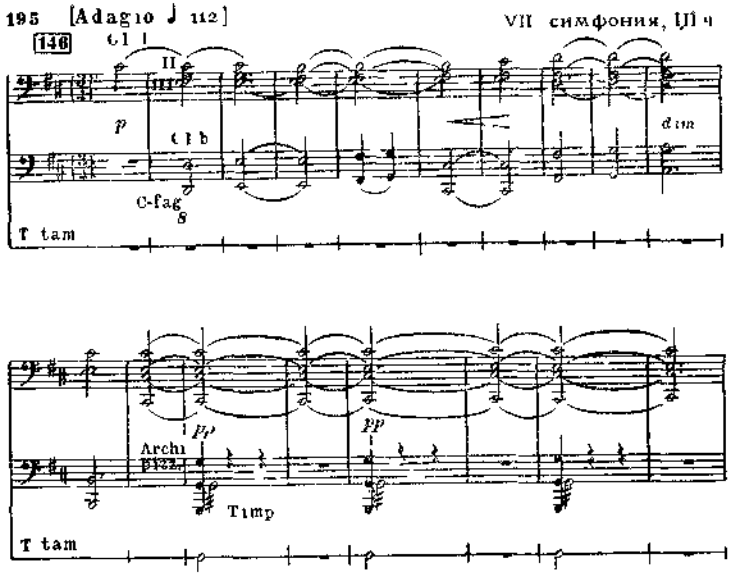
Примеров таких тембровых «связок» в симфониях Д. Шостаковича немало. Можно назвать финал VIII симфонии ([131] — [132]), где проведение темы у гобоя заранее подготовлено «вторжением» двух гобоев. Можно вспомнить переход к финалу в IX симфонии, где один и тот же инструмент (фагот) заканчивает глубокомысленный речитатив и тут же начинает озорной галоп Подобные тембровые «мосты» обеспечивают единство музыкальной формы и делают убедительными самые рискованные образные контрасты.

3) Сохранение прежней фактуры при тембровой перекраске. Этот прием можно считать «полярным» воплощением предыдущего Подобные примеры (кстати, аналогичные друг другу) есть в первой части V и VIII симфонии И там и здесь в процессе развертывания главной партии наступает момент, когда после длительного господства струнных необходимо ввести новый тембр, то есть духовые Общий же линеарно-гармонический склад эпизода по обнаруживает более или менее определенного каданса. Автор попросту «рассекает» эпизод на две части, вводя неожиданно, «на полуслове» группу духовых (см. пример 190). Этим смелым примером достигается двойной эффект — во первых, тембровая перекраска без специальной перепланировки фактуры я, во-вторых, струнным дается возможность «отдохнуть», и вскоре в побочной партии они могут вступить «обновленными».

4) Подготовка будущего тембра средствами акустическими или гармоническими. Здесь тембровый эффект достигается внетембровыми средствами. Примером может служить начало «эпизода нашествия» в VII симфонии. При всей психологической неожиданности «марширующего» малого барабана его появление акустически подготовлено предшествующим аккордом. Явно ощутимое в последнем «биение» секунды *e fis* предвосхищает отдаленную дробь малого барабана, он «слышен» фактически еще до реального вступления



Такой же случай есть в последних тактах третьей части этой симфонии. Кажется, что заключительные «вздохи» тамтама «слышны» уже заранее благодаря регистровой и гармонической подготовке (гипофригийский лад с характерным тритоном, да еще в звучании низких, глухо вибрирующих кларнетов и фаготов).



5) Наконец, характерный для Д. Шостаковича прием темброво-динамического маневрирования. Речь идет о маскировке границ формы при помощи включения или выключения инструментов, но при сохранении динамического оттенка. Типичный пример — «откат» от первой вершины разработки без diminuendo (при неизменном *FF)* за счет уменьшения количества играющих (VIII симфония — [25], X симфония— [36]). Это позволяет сохранить достигнутое психологическое напряжение при некоторой акустической разрядке, необходимой перед генеральной кульминацией

Техника оркестрового голосоведения Д. Шостаковича всецело обусловлена авторской манерой эмоционального высказывания. Композитор тяготеет к большим волнам динамических нарастаний, к непрерывности музыкального «тока»; громадные образные контрасты сочетаются с гибкой логикой развития, исключающей прямолинейные эффекты. Оркестровое голосоведение Д. Шостаковича во многом способствует достижению той пластичности, с которой воплощены самые смелые концепционные идеи композитора.